Iste postavke teorije glume u odnosu glumačkih realizacija polovice 20. stoljeća i danas

Vukasović, Paško

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:310566

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-28**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art







AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
ODSJEK ZA GLUMU
(Zagreb)

Paško Vukasović

ISTE POSTAVKE TEORIJE GLUME U ODNOSU GLUMAČKIH REALIZACIJA POLOVICE 20. STOLJEĆA I DANAS

DIPLOMSKI RAD

Zagreb, veljača 2017.

AKADEMIJA DRAMSKE UMJETNOSTI
SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
ODSJEK ZA GLUMU
(Zagreb)

KOLEGIJ: GLUMA

DIPLOMSKI RAD

Ime i prezime pristupnika: Paško Vukasović

Tema diplomskog rada: Iste postavke teorije glume u odnosu glumačkih realizacija polovice 20. stoljeća i danas

Mentor: red. prof. art. mr. sc. Ozren Prohić

Zagreb, veljača 2017.

SADRŽAJ

1. **UVOD.....5**
2. **RAZRADA.....7**
   - **2.1. Osobno iskustvo glumačkog procesa na ispitnoj produkciji *U agoniji*.....7**
   - **2.2. Analiza na temelju intervjua sa Želimirom Mesarićem, Georgijem Parom i Perom Kvrgićem.....11**
     - **2.2.1. Želimir Mesarić.....11**
     - **2.2.2. Georgij Paro.....13**
     - **2.2.3. Pero Kvrgić.....17**
   - **2.3. Analiza na temelju snimki kazališnih predstava druge polovice 20. stoljeća.....19**
3. **ZAKLJUČAK.....22**
4. **LITERATURA.....23**

SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

U ovom radu rastvorit ću smjernice i ideje za daljnje propitivanje mogućih okolnosti koje su uvjetovale razlike u glumačkim realizacijama u posljednjih sedamdeset godina s obzirom na iste teorijske postavke. Najprije ću se fokusirati na osobno iskustvo glumačkog procesa na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu u razdoblju 2011. - 2017. godine. Na temelju osobnih iskustava i dostupnih snimki kazališnih predstava 20. stoljeća te razgovora sa Želimirom Mesarićem, Georgijem Parom i Perom Kvrgićem ponudit ću moguće odgovore i/ili rastvoriti pitanja za daljnja razmatranja u navedenom smjeru.

Ključne riječi: gluma, glumac, glumac-autor, glumački proces, glumačke realizacije, Branko Gavella, *U agoniji* Miroslava Krleže, istinito, vjerodostojno, hiperkorektnost

1. UVOD

Fokus ovog rada je odnos suvremenih glumačkih realizacija s onima nastalim u drugoj polovici 20. stoljeća. Nastojanje istoga nije ponuditi jasne i nedvosmislene odgovore jer sam uvjerenja da je to nemoguće postići, već kroz određenu argumentiranu raspravu, te na temelju razgovora, analiziranja osobnog procesa i uspoređivanja kazališnih predstava druge polovice 20. stoljeća sa suvremenim predstavama nastalim u 21. stoljeću potaknuti daljnje razmišljanje o procesu glumačkih realizacija u budućnosti.

Na samom početku želim istaknuti da je upravo ova tema o kojoj želim polemizirati, pisati i potaknuti daljnju raspravu kroz ovaj rad nastala u mom susretu sa profesorima i kolegama koji promišljaju kazalište na način koji nije ostao zarobljen u šezdesetim, sedamdesetim ili osamdesetim godinama prošlog stoljeća. Uvjerenja sam kako se stvari ipak mijenjaju i kako sve veći broj glumaca shvaća da tijekom života u svakom trenutku treba stremiti profesionalnom usavršavanju i napretku, poštujući sve ono što je nastajalo generacijama prije njih. Od goleme je važnosti da glumac bude osoba koja kritički promišlja stvari, jer sustav u kojem mladi glumac, tj. bilo koji mladi budući profesionalac, u bilo kojem području, prihvaća svaku izjavu, svako rješenje svoga profesora kao vrstu dogme tjera nas u propast. Česte su situacije u kojima studenti koji postavljaju pitanja, koji propituju svoje profesore u pozitivnom smjeru, bivaju degradirani te ih se označava kao osobe koje se konfrontiraju i s kojima je teško raditi. Činjenica je da su upravo studenti ti koji imaju pravo postavljati pitanja i tražiti rješenja, tj. usmjerenja prema mogućim rješenjima od svojih profesora. Zar se upravo onaj student koji traži odgovore, koji kritički promišlja, pa na kraju krajeva i dolazi u sukob, ne dokazuje kao budući profesionalac kojemu je istinski stalo da preispita svoj poziv tražeći odgovor u razno-raznim smjerovima, pa makar nemali broj puta i na potpuno krivom tragu. Što može u budućnosti ponuditi onaj profesionalac koji slijepo sluša i prihvaća upute svojih profesora? Kako možemo u budućnosti očekivati progres i stremljenje napretku od osobe koja ni na koji način ne propituje rješenja koja joj se nude?

Tom logikom i tim smjerom čovječanstvo ne bi ostvarilo napredak ni u čemu nikada.

Možete li zamisliti u kakvom bi svijetu živjeli da je medicina ostala na razini polovice 20. stoljeća, iako je činjenica da su tadašnji liječnici radili svoj posao najbolje što su znali, ali na sreću bilo je i onih koji su kritički i progresivno promišljali o metodama liječenja i bili uvjereni da se može i bolje i dalje, a poštujući sve ono dokud su njihovi prethodnici stigli.

Što bi bilo sa IT sektorom da se ne teži stalnom progresu?

Mislite li da kineziolozi provode iste treninge sa atletičarima 2016. kao što su radili 1971.?

Odgovori se nameću sami.

Naravno da se i u vidu glumačkih realizacija, procesa i pristupa radu, stvari mijenjaju i upravo to i jest tema ovog rada. Mnogo se toga promijenilo i mnogo je toga utjecalo na promjene u glumačkim realizacijama u posljednjih dvadeset, trideset ili pedeset godina. Očito je i društvo kroz taj period doživjelo niz transformacija u promjenama sustava i u ostalim poljima ljudskog života. Brojni tehnološki noviteti također su utjecali na promjene u društvu što je također uvjetovalo promjene i unutar same dramske umjetnosti.

Moja ideja je preko ispitne produkcije *U agoniji* M. Krleže koja je bila moja diplomska predstava, pokušati usporediti i analizirati probleme kroz koje sam osobno prolazio s problemima i idejama s kojima su se bavili ljudi u zagrebačkom i hrvatskom kazalištu od pedesetih godina prošlog stoljeća naovamo.

Također ću nastojati kroz razgovor i analizu s Georgijem Parom, Perom Kvrgićem i Želimirom Mesarićem koji su djelovali u kazalištu kroz drugu polovicu dvadesetog stoljeća usporediti to razdoblje i razlike sa današnjom situacijom.

"*Vidimo dakle na prvi pogled kako je kazalište vrlo teško i vrlo sporo stvaralo i najosnovnije preduvjete pročišćavanja vlastitih problema*." (Gavella, 2005. :52). Na temelju citirane rečenice Branka Gavelle koji je najutjecajnija osoba u području dramske umjetnosti u Hrvatskoj u 20. stoljeću, jasno je kako kazalište ne ostvaruje napredak koji bi moglo ostvarivati. Upravo je dr. Branko Gavella, kao utemeljitelj *Akademije za kazališnu umjetnost* u Zagrebu (1950.), te jedan od osnivača *Zagrebačkog dramskog kazališta* (1953.), kroz svoje studije i eseje koje je pisao i objavljivao za života, izvrsna podloga današnjim kazališnim profesionalcima da na njegovim temeljima usavršavaju kazališnu umjetnost. Imajući u vidu moć zdravog i kritičkog promišljanja, a koristeći ono što je Branko Gavella ostavio u nasljeđe današnji glumci i drugi profesionalci s područja dramske umjetnosti, imaju odlične preduvjete za snažan i jasan nastavak napretka glume u vremenu i prostoru koji ih okružuje.

2.RAZRADA

2.1. Osobno iskustvo glumačkog procesa na ispitnoj produkciji „U agoniji“ M. Krleže

Ispitna produkcija *U agoniji* Miroslava Krleže, pod mentorstvom profesora Ozrena Prohića i docenta Tomislava Pavkovića bio je moj posljednji ispit iz kolegija *Gluma* na Akademiji dramske umjetnosti Sveučilišta u Zagrebu. Ispit je odigran u ljetnom semestru akademske godine 2015./2016.

U navedenoj drami dodijeljena mi je uloga *Ivana pl. Križovca*. Nije nebitno napomenuti da smo za ispit radili tročinsku varijantu s tim da je prvi čin u komadu na sceni bio postavljen i dotaknut samo kroz didaskalije, a drugi i treći čin su odigrani u cijelosti sa ponekim štrihovima unutar teksta. Iako je to bio moj posljednji ispit na Akademiji dramske umjetnosti, bio je to moj prvi susret s nekim tekstom Miroslava Krleže na kolegiju *Gluma*. Odlučio sam drami *U agoniji* od prve čitaće probe pristupiti kao i svakom drugom tekstu, bez ikakvih predrasuda o Krležinoj rečenici, jer je i on sam za vrijeme života gostujući na Radiju Beograd na pitanje *–Što je za Vas pojam slobode?* , odgovorio *–Sloboda je oslobađanje od predsrasuda.*

Baš taj Krležin odgovor daje vrlo jasne i precizne smjernice za djelovanje mladih glumaca, koji formirajući svoju profesionalnu osobu često dolaze, pod utjecajem vanjskih faktora, u područje neslobode i služenja raznim predrasudama bez propitivanja istih. Teorijsko znanje za glumca nema prevelikog značaja ukoliko se ne krene u praktičnu primjenu. Na teorijskoj razini glumcu može biti savršeno jasno na što se misli kad se spominje dijafragmatsko disanje, međutim ono dobija na značaju tek kad glumac u stvarnoj realizaciji osjeti što mu takav način disanja donosi ili eventualno odnosi te na koji ga način aktivirati.

Početni proces rada išao je uobičajenim tijekom kao i na svim dosadašnjim semestrima moga studiranja. Na klasi smo iščitavali tekst i pokušali shvatiti logiku same radnje, ali i logiku svake pojedine rečenice zasebno. Potrebno je istaknuti kako smo i veliki dio rada unutar samog procesa posvetili i bavljenju stilistikom Krležine rečenice, te pronalaženju različitih mogućih rješenja. Ne treba napominjati kako Krležina rečenica unutar svoje osnovne linije često ima po nekoliko umetnutih rečenica koje otežavaju praćenje osnovne linije. Osobno sam nastojao kroz cijeli proces, uvijek i u svakom trenutku, svaku rečenicu provlačiti prvo kroz sebe, kroz svoju osobnost i kroz ono što meni ta misao znači. Glumac u procesu proba ne smije gledati lik koji igra u trećem licu i s intelektualne razine dolaziti do rješenja. Intelektualno promišljanje o liku koji igra, glumcu može pomoći u shvaćanju same radnje ili

određene situacije, ali u procesu proba glumac rješenje treba tražiti u samome sebi povezujući se s partnerom na sceni. U svakome od nas „živi“ Hamlet, Leone Glembay, Brut, Ivan Križovec i mnogi drugi. Niti jedan od tih likova nije izvan privatne glumčeve ličnosti i samo unutar nje može se naći život svih navedenih likova. Dramska lica stvara publika gledajući i slušajući glumčevo istinito življenje u zadatim okolnostima. *„Dramski materijal naime mora biti uvijek dvojak. On mora, prije svega, pružiti točan, čvrst i pregledan sadržajni okvir u kojem će se glumac kretati. Ali koliko god taj okvir bio materijalno čvrst, sam po sebi logičan i određen, ne smijemo zaboraviti da njegovi temelji nisu u samovolji autorovoj, već u mogućnosti da glumac svojm doživljavanjem i proživljavanjem danog materijala publici dokaže opće čovječansku istinitost i vrijednost toga materijala. (...) Radnja drame, dakle motivi glumčevog kretanja na pozornici, moraju isto tako imati duboke korijene u elementarnom čovječanskom zbivanju.“* (Gavella, 2005. :49).

Profesori su inzistirali da proces čitanja i proba za stolom potraje duže nego inače, sve do trenutka kada nam svaka misao i svaka govorna akcija ne postane jasna do kraja. Sebi sam dao za zadatak da kroz proces rada, i za stolom, pokušavam naći slobodu u vidu da istu rečenicu iznesem na više različitih načina, ali prije svega polazeći uvijek iz svoje osobnosti, odnosno iz sebe samog i neka dopustim da me polazeći od tuda sama rečenica i sama govorna intencija odvede u neočekivanom smjeru. Naravno kako određena rečenica ili misaona cjelina ima svoj sadržaj koji mora prenijeti, ali držati se u izvedbenom smislu uvijek jednog te istog rješenja i koristiti uvijek istu pauzu uvijek na istom mjestu i pokušati „pogađati“ melodiju od prošle probe na današnjoj, to je ono što glumca uništava i čini ga robotom, a ne živim čovjekom koji te riječi stvara u trenutku.

Problemi u procesu su se javljali kada sam u glavi imao posloženu logiku i misao koju određenom replikom trebam prenijeti i na logičnoj razini mi je savršeno jasno što govorim, ali sam od strane profesora, odnosno u profesionalnom kazalištu od režisera, dobivao povratnu informaciju da se na van ne čita jasno što to ja želim reći. U glumčevu nutrinu ne može ući nitko drugi osim njega samog i jedino on unutar svoje osobe može i mora tražiti rješenje, a izvanjska uputa može nas samo usmjeriti pravom stazom, ali je prohodati možemo jedino sami. Ono što mi je bitno nije istina koja je izvan mene, već istina koja je unutar mene. Baš je navedena parafrazirana rečenica Konstantina Stanislavskog postala jedna od često spominjanih rečenica i uputa glumcima na glumačkim školama diljem svijeta. „*Čim su moji drugovi režiseri pokušavali da se teoretički objasne s glumcima, upotrebljavali su formule i fraze koje su mi se činile maglovite i nejasne.*“ (Gavella, 2005. :32). I baš kao što i B. Gavella navodi do problema dolazi kada netko izvana pokuša glumcu objasniti zašto nešto ne valja i

krene se u teorijsku elaboraciju koja je meni u tom trenutku savršeno jasna. Baš u tom trenutku tog problema bi se glumac trebao vratiti u sebe i u svoj registar mogućnosti koji je stvorio kroz dosadašnji proces rada i pokušati iz nekih drugih rješenja koja si je sam stvorio (naglašavam sam) kroz dosadašnje probe ponuditi drugo rješenje za isti problem. Uvjeren sam na temelju osobnog iskustva da će baš taj princip rada u kojem se isprobavaju različite varijante iste replike odnosno govorne akcije u ovom trenutku biti od velike ili kako bi Krleža rekao, od preponderantne važnosti. Tijekom studiranja sam shvatio kako je tijekom proba u prostoru, nakon što je savladan tekst i sa teorijske strane detaljno određena i shvaćena situacija, najbolje dopustiti da se situacija dogodi. Što to znači? To znači da glumac mora znati s „čime" ulazi u scenu i mora toliko dobro vladati tekstom da mu on dođe samo kao posljedica situacije u kojoj se nalazi. Glumac ne smije pokušati ponavljati identičnu varijantu s prethodne probe, već znajući ono s čim ulazi dopustiti neka ga to, uz partnerstvo na sceni, odvede u smjeru u kojem to taj trenutak iziskuje. Idealno je ne znati kako ću u sceni pripaliti cigaretu, kako ću reći određenu repliku ili kako ću sjesti. Sve to jasno će se i živo, prirodno ostvariti u trenutku ako glumac savršeno vlada tekstom i jasno mu je kako i zašto ulazi u scenu. Baš kroz proces rada na predstavi *U agoniji* stalno sam sebe podsjećao na navedeno kako je potrebno dopuštati da se stvari događaju, ali to nikako ne podrazumijeva glumačku pasivnost, već unutar aktivnog življenja na sceni dopustiti da me upravo to življenje odvede negdje dalje gdje racionalnim idejama ne bih mogao doći.

Kada sam toliko dobro savladao tekst zanemario sam i odstranio svaku predrasudu što je s tim rečenicama htio reći lik *Ivana Križovca*, odsnosno Krleža sam, već sam jedino i isključivo u njima tražio varijante osobne logike i ideje što za mene znače te misli koje izgovaram poštujući zakonitosti scene na kojoj se nalazim. Glumčevo tijelo njegov je alat, njegov instrument, a sposobnost rukovanja njime proširujemo i povećavamo jedino i isključivo glumačkom vježbom i isprobavanjem razno raznih mogućnosti upotrebe tog alata (instrumenta), odnosno našeg tijela. Posao glumca i rada na sebi ne završava stjecanjem nikakve diplome ili dobivanjem nagrade. Glumac sam u svakom trenutku stvara i održava instrument na kojem svira i platno na kojem slika. Ako naše tijelo kako sam naveo jest alat kojim glumac stvara onda je nemoguće da itko drugi uđe u naše tijelo i pokaže jasno i nedvosmisleno kako se njime upravlja, već je na nama samima da na temelju teorijskih znanja i uputa koje dobijamo izvana selektivno isprobavamo različite mogućnosti i propitujemo kako pravilno koristiti taj alat. "*Svi naši unutarnji doživljaji zaokupljaju zapravo uvijek cijeli taj veliki jedinstveni objekt, tj. nas same, tako da je veoma teško tu pronaći pojedine komponente toga cjelokupnog doživljavanja. Naše kretnje nisu nikad izolirane, svaka je naša kretnja u vezi*

s cijelim organizmom, svaka je u neku ruku obojadisana stanjem cijelog organizma.“ (Gavella, 2005. :65). Upravo je nemoguće „rastrančirati“ glumačko tijelo u situaciji jer je ono cijelina i na temelju mnoštva uputa, osobnih promišljanja i samosvjesnosti glumac pronalazi rješenja. Kao što ne postoje dvije identične osobe na svijetu, tako je nemoguće za očekivati da jedna te ista izvanjska uputa vrijedi za dvije različite osobe, odnosno dva različita glumca. Baš u ovom trenutku ponovno dolazimo do bitnosti kritičkog promišljanja i propitivanja mogućih metoda za rješenje problema koje dobijamo izvana. *„...Eminentan krležolog iz duha Zastava kao implicitnu Krležinu filozofiju povijesti iščitao je i ovo:*

-Zrelost jednog naroda ne izražava se u povjerenju jednoj stranci (...) koja sebe poistovjećuje s narodom, nego se ta zrelost odražava u njegovu povjerenju u razornu snagu kritičkog uma, u njegovu otklonu od sklada što ga implicira autoritativna vlast. To je proces bez kraja, permanentno učenje slobode.“ (Pranjić, 2002. :48).

Tijekom druge godine studija moja profesorica na kolegiju *Gluma* bila je Franka Perković koja me nakon jedne od proba pitala kakva mi je bila proba , na što sam odgovorio da je bilo u redu, ali kako neke stvari nisu funkcionirale. Njeno sljedeće pitanje je bilo, a što sam to ja probao? Kako nisam imao pametniji odgovor u šali sam ponudio naslov komada koji smo radili za ispit, ali je odgovor ipak bio drugačiji i to zapravo vrlo jednostavan i bitan. Glumac uz sve ovo što sam već naveo, kako je bitno neke stvari ne znati i dopustiti situaciji da ga odvede, mora znati na što, uz navedeno, stavlja fokus svoje sljedeće probe. Hoće li se na probi veći fokus staviti na slušanje partnera, disanje, fokus svog pogleda, eliminiranje određenih tikova, položaj glave, položaj ruku, artikulaciju... To su samo neke od nebrojenih mogućnosti, a moguće je da neke od stvari koje se isprobaju neće donijeti nikakvu razliku, ali je do odgovora nemoguće doći ako se ne isprobavaju različite varijante. Cijela glumačka osoba povezuje se disanjem koje je osnovni *spiritus movens* glumčevog aktivnog bivanja u situaciji. Kako ne bih išao previše u širinu samo ću citirati Antoinea Artauda koji već početkom 20. stoljeća prepoznaje bitnost glumčevog disanja, a poslije se toga dotiču gotovo svi kazališni teoretičari, a nekima poput Cicely Berry cijeli rad sa glumcima i je vezan samo uz pravilno disanje i bitnost glumčevog disanja na sva daljnja razvojna područja. “*...što se tiče disanja, na primjer, tamo gdje se u glumca tijelo oslanja na disanje, u fizičkog atleta upravo se disanje oslanja na tijelo.*“ (Artaud, 2000. :119). Upravo to isprobavanje raznih mogućnosti u procesu proba povečava svjestnost glumca i isprobavajući sve više i više rješenja vodi ka stvaranju glumačke osobe koja je potpuno svjesna svojeg psihofizičkog bivanja na sceni. Na taj način rada sam i dovršio svoj diplomski ispit nastojeći preko svjesnog i racionalnog dopustiti da me rečenice Miroslava Krleže i način njihove realizacije odvedu u neočekivanom pravcu, ali sam

u svakoj svojoj replici tražio preslik i nešto konkretno meni poznato i blisko što je aproksimativno onome što je upisano u tekstu. Naravno da je moja realizacija i uloga *Ivana pl. Križovca* bila nesavršena sa mnoštvom nedorađenih situacija, ali sam siguran da je navedeni proces rada u svakom slučaju išao u dobrom smjeru u vidu glumačkog procesa. U većini mojih dosadašnjih procesa nameće se i vremenski faktor kao otegotna okolnost. Zasigurno bi u većem vremenskom periodu svaki glumac sa ovim pristupom razvio još širu mrežu mogućnosti i dopuštao bi u svakoj novoj izvedbi neka ga situacija i trenutak nanovo iznenadi i na taj način postane uvijek iznova živ i stvaran u trenutku u kojem se odigrava.

2.2. Analiza na temelju intervjua sa Želimirom Mesarićem, Georgijem Parom i Perom Kvrgićem

Želja i ideja mi je bila na temelju razgovora, odsnosno intervjua sa Želimirom Mesarićem, Georgijem Parom i Perom Kvrgićem dobiti uvid u kazališnu situaciju 50-ih, 60-ih, 70-ih i 80-ih godina prošlog stoljeća. Ponovno napominjem kako ovim radom nemam za cilj ponuditi nikakve jasne odgovore već nekoga tko će čitati ovaj rad potaknuti na razmišljanje što se to razlikuje u mome osobnom procesu s načinom kako se to radilo prije trideset, četrdeset i više godina. Također vjerujem kako su navedene osobe relevantne za davanje informacija jer su sa svojim radom počeli polovicom 20. stoljeća i došli u 21. stoljeće.

2.2.1. Želimir Mesarić

Želimir Mesarić rođen je 1944., Akademiju je upisao 1966., a završio 1971. U vrijeme njegova studiranja profesori na režiji su bili Kosta Spaić, Ranko Marinković (koji je predavao dramaturgiju), Slavko Batušić, Bratoljub Klaić, a klase glumaca na kojima su bili i studenti režije vodili su Božidar Violić, Dino Radojević, Tomislav Durbešić, Neva Rošić, Georgij Paro i drugi.

Profesor Mesarić navodi kako se za vrijeme njegova studiranja, kada je imao prilike raditi sa profesorima koji su vodili glumačke klase, velika pažnja pridavala jeziku i govoru i to u smislu da su profesori od studenata glume tražili da govore jasno, glasno i razgovjetno te da je zagrebačka škola u to vrijeme na ovim prostorima bila poznata upravo po svom „jasnom“ govoru. Gledajući iz današnje pozicije i današnjeg vremena, evidentno taj način glumačkih

govornih realizacija pripada domeni *hiperkorektnosti*. Dalje, kroz razgovor, Mesarić navodi kako se pod utjecajem medija i promijenjene društvene slike, kroz vrijeme, to ipak - izgubilo, ali ističe kako je potpuno ispravno iščitavati Shakespearea ili Krležu u 2016. godini današnjim senzibilitetom, pojašnjavajući kako je normalno da je rečenica danas brža, jednostavnija, upućenija te da takve „suvremenije" kvalitete govora ne bi trebale dovesti do nerazumijevanja glumca na sceni.
Na moje pitanje, tj. moj stav o tome kako, kada danas gledam stare snimke kazališnih predstava, imam dojam da glumci tog vremena pretjeruju u pokazivanju svojih emocija, Mesarić odgovara da se njemu čini kako se današnji glumci boje pokazati emociju na sceni, da su presuzdržani. Zašto je to tako, kao odgovor navodi sociološko-kulturalne razlike društva nekad i sad i zapravo na indirektan način priznaje kako se dramska umjetnost razvija kao posljedica okoline bez jasnih promišljanja kazališnih profesionalaca. Na moje ponovljeno pitanje profesor ponovno tvrdi „kako su se vremena promijenila" te da u tome pokušam naći odgovor, a jasno je da odgovor ne nalazim, već mi postaje još interesantnije, da ne kažem tužnije, jer se očito dramska umjetnost na našim prostorima mijenjala *kako je voda nosi*. Mislim da je porazna činjenica ako ne znamo spoznati, ustaviti i agumentirano artikulirati nastale promjene, niti napraviti suvislu sintezu razvoja naše profesije.

Mesarić tvrdi kako se proces rada glumca na predstavi uspoređujući 60-te godine i današnje zapravo ne razlikuje u smislu čitaćih proba, razgovora o tekstu, situacija, proba i odnosa u prostoru...
Mesarić napominje kako je istina da je teatar u to vrijeme bio zatvoreniji i da nije bilo primjereno govor ulice i vulgarnosti prenositi na scenu, dok je danas to potpuno legitimno i legalno. Uz to napominje da se danas u kazalištu to treba poštivati i uvažavati.
Uspoređujući odnos glumac-redatelj nekad i danas, to je odnos koji je danas puno direktniji, otvoreniji i slobodniji; tvrdeći kako je u današnje vrijeme glumac znatno više autor predstave nego što je nekad bio. Glumac je prije puno više udovoljavao zahtjevima režisera ispunjavajući njegova očekivanja i njegove upute, dok su današnji glumci puno slobodniji u kretanju i realizaciji uloga za koje im redatelji nerijetko daju samo okvirne upute.

Ono što je također interesantno jest profesorova tvrdnja da se gluma na filmu i u kazalištu kroz godine sve više približava. I ako je nekad postojala znakovita razlika u glumačkim realizacijama na filmu i na sceni - danas je ona minimalna. Profesor priznaje kako se današnje glumačke kreacije u kazalištu približavaju nečemu što bismo mogli nazvati filmskom glumom

te koriste kolikvijalan i jednostavan govor bez preuveličavanja glumačkih postupaka i hiperkorektnosti.

Na moje zapažanje kako su glumci unazad tridesetak godina dopuštali da riječi koje izgovaraju idu „mimo“ njih, kako su se bavili više time kako te rečenice zvuče kada se izgovore - Mesarić odgovara potvrdno, ističući da su se i tada u procesu rada glumci bavili psihologijom likova, ali navodi da im je ipak primaran bio zvučni efekt realizacije pojedine rečenice.
U intervjuu profesor ističe da mu je teško definirati i odrediti prekretnicu kada su glumačke realizacije postale bliže današnjim tendencijama, ali priznaje ipak da kada danas gleda neke snimke starih predstava pojedine zaslužuju epitet nepodnošljivih.

Uspoređujući „prije i sad“, navodi kako prije nije bilo ni bolje ni gore, nego drugačije.

I za kraj razgovora ponovno pitam profesora Mesarića ključno pitanje: „Kako je moguće da su svi kazališni teoretičari unazad pedeset godina i više, na koje se mi danas pozivamo, pisali i djelovali, a da se same glumačke realizacije uvelike razlikuju?“, na to dobivam odgovor: “E pa ne znam. I ja se isto pitam? Ja ti nemam drugi odgovor osim možebitno kulturalnih razlika. Nisam ti baš nešto odgovorio jer nemam odgovor i samo sam ti još više zakomplicirao.“
Profesor i ja tu završavamo razgovor, a ponovo ću, vjerojatno ne zadnji put, napomenuti da ovaj rad ne daje jasne odgovore već rastvaranje pitanja.

2.2.2. Georgij Paro

Georgij Paro rođen je 1934. godine, a maturirao je u gimnaziji u Karlovcu 1953. Studirao je i diplomirao na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu 1961. i na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu 1965. Režirao je u kazalištu, na radiju, televiziji i filmu. Postavio je preko osamdeset predstava u kazalištima u regiji (Zagreb, Split, Rijeka, Dubrovnik,

Karlovac, Tuzla, Mostar, Novi Sad, Ljubljana, Priština...), i Sjedinjenim Američkim Državama.

Za vrijeme studiranja profesori na režiji Georgiju Paru bili su Branko Gavella, Kosta Spaić, Bojan Stupica, Vlado Habunek i ostali koji su, kako navodi, utjecali na njegov daljnji rad. U vrijeme njegova studiranja studij glume i studij režije bili su podijeljeni, a kao zanimljivost, u odnosu na današnje vrijeme, Paro navodi da su potencijalni studenti režije morali imati završen drugi fakultet ili „barem" imati apsolutorij na nekom drugom fakultetu. Navedeno znači da su studenti režije u pravilu bili nešto stariji od studenata glume i već se od vremena studiranja pokušavao kreirati autoritet režisera kao iskusnije, zrelije i obrazovanije osobe.

Zamijetio sam i reagirao na profesorovu tvrdnju kako nije ispravno, i na kraju krajeva adekvatno, da se u kreativnom procesu stvaranja, kakav bi trebao biti put kreiranja kazališne predstave, a priori stavljalo režisera u „nad" poziciju u odnosu prema glumcima. Siguran sam da je ispravno razmišljanje i ispravan put u stvaranju kazališne predstave da i glumac i redatelj i dramaturg i scenograf i oblikovatelj svjetla imaju status autora. Također sam uvjeren da su međusobna kooperativnost i poštivanje nužni preduvjeti uspješnog kazališnog projekta. Ističem kooperativnost, ali naglašavam kako svatko od navedenih sudionika autorskog tima mora biti osoba koja je profesionalac u svom području. Glumac je, poput scenografa, redatelja i drugih članova autorskog tima, kako i sami naziv kaže, *autor*. Cijeli autorski tim mora znati u kojem pravcu ide i koji im je zajednički cilj, ali je potpuno neprirodno da bilo tko od članova tima zna tuđi posao bolje od one osobe koja se obrazovala baš za taj posao koji unutar autorskog tima obavlja. Pravnik koji je stručnjak u međunarodnom pravu može i mora surađivati s kolegom koji je profesionalac u području trgovačkog prava ako žele uspješno finalizirati slučaj na kojem rade, ali je potpuno krivo i zapravo nemoguće da jedan drugome ulaze u detalje suprotne specijalizacije.

Nakon digresije vraćam se u razgovor sa profesorom Parom koji spominje svoje predavače Habuneka i Spaića koje je pratio u njihovu radu s glumcima kroz glumačke klase.

Paro kao bitnu i po njegovu mišljenju pozitivnu razliku o odnosu prije i danas navodi kako nije postojao profesor, koji je bio stalno zaposlen (glumac ili redatelj), a da izvan Akademije nije ostvarivao značajne rezultate. Kao što profesor ocjenjuje svoje studente, tako su i studenti bili prilično kritični i ocjenjivali su rad svojih profesora. Gavella je na Akademiju kao predavače, odnosno profesore dovodio one redatelje i one glumce koji su kreirali aktualnu kazališnu scenu grada Zagreba, ali i cijele tadašnje Jugosavije.

Na moje pitanje što je za njega istinito u kazalištu i kako ljudi danas shvaćaju *istinitost*, a kako su je shvaćali nekada, Paro govori da je riječ istinitost jako maglovita te je pitanje istinitosti individualno kako u svakidašnjem životu tako i u kazalištu nekad i sad. Tvrdi da ono što je istinito za mene ne mora biti istinito za njega i da je možda upravo u tome odgovor o toliko različitim glumačkim realizacijama nekad i sad. Ono što su ljudi toga vremena percipirali kao nešto istinito danas se može činiti lažnim. Paro ispred riječi istinito proklamira riječ *vjerodostojno* i smatra ju prikladnijom za razgovore o kazališnoj, ali i umjetnosti općenito. Vjerodostojnost je po njemu usuglašenost sa samim sobom i sa životom koji živimo, a nikada u kazalištu za nešto ne bi rekao da je istinito.

Posebno mi je interesantno u razgovoru sa prof. Parom bilo kada je spomenuo Borisa Buzančića koji je 1956. godine u predstavi Dina Radojevića *Mačka na vrućem limenom krovu* u Zagrebačkom dramskom kazalištu prvi napravio zaokret u načinu glumačkih realizacija toga vremena i glumu približio, tj. usmjerio u modernijem pravcu. Bio je to prvi put, navodi Paro, kako je jedan glumac progovorio tekst iz sebe, „dnevnim govorom" i nije to bio privatan govor, to je bio umjetnički govor, ali je bio autentičan i zazvučalo je kao nešto što bi oni koji koriste tu riječ, okarakterizirali kao - *istinito*. Na taj način je, dalje navodi sugovornik, Buzančić prokazao mnoštvo svojih kolega koji su prema tome načinu scenskog govora imali otpor, ali kada su sami pokušali ići u tom smjeru - nisu uspijevali. Paro smatra da je ono što je utjecalo na takvu Buzančićevu realizaciju bila njegova darovitost, ali i prije svega hrabrost u propitivanju jednog drugačijeg, realnijeg i puno težeg načina glumačkih realizacija.

Dio razgovora koji je uslijedio nakon teme o glumačkoj realizaciji Borisa Buzančića ću citirati.

Paro: "Sad se pojavljuje pitanje pedagoške metode kako doći do toga da se glumac može izražavati u svoje ime, da bude on, da bude, opet ja u navodnike stavljam „istinit" ili vjerodostojan kako bih ja rekao, a da opet ne bude privatan."

„Jesu li se glumci u to vrijeme, šezdesetih i sedamdesetih, bavili tim pitanjem? Što Vi mislite?"

Paro: "Ne."

„Mislite da ne?"

Paro: "Uglavnom ne. Ne, ne, ne..."

Očito je u to vrijeme glumcima primaran bio način govorenja koji podrazumijeva stavke razumljivosti i čujnosti. Paro spominje Branka Gavellu, Ivu Raića i Tita Strozzija kao ljude koji su na temelju svojih susreta s kazalištem u Beču donijeli u Zagreb jedan tip, kako on

tvrdi, pomalo deklamatorskog teatra ponajviše pod utjecajem *Burgtheatera* koji po njegovom mišljenju i danas jako inzistira i fokusira svoj rad na govornoj komponenti. Upravo je taj način i princip kakav njeguje *Burgtheater* snažno kreirao stil glume i postavljao kriterije na zagrebačkoj kazališnoj sceni idućih desetljeća. Gavella, Raić i Strozzi u zagrebačka su kazališta pokušavali prenijeti ono što su vidjeli u Beču i ne sluteći da će baš to ostaviti snažan trag u hrvatskom kazalištu sve do 90-ih godina. Uspoređujući zagrebačke i beogradske glumce, Paro navodi „prednost" Zagreba u tome što Beograd nije imao tu školovanost kao Zagreb. Nisu imali Gavellu, Raića i Strozzija, nisu imali oznaku *Burgtheatera*, već su stvari u kazalištu radili spontanije, polazeći i učeći od samih sebe.

Nadalje u razgovoru profesor spominje kako je omjer čitaćih proba i proba u prostoru nekada bio u omjeru 50%:50%, a danas se prema njegovu mišljenju ide u probe bez adekvatne pripreme. Prije trideset i više godina bilo je nezamislivo ići u prostorne probe prije nego li glumac u potpunosti ne usvoji tekst. Nudim profesoru odgovor da je vrijeme danas drugačije, brže, stil života je površniji, a on na to odgovara – „Zašto bi to tako bilo? Zašto moramo robovati vremenu u kojem se nalazimo, a ne biti svjesni načina na koji vodimo kazalište?" Upravo taj njegov odgovor je bio zanimljiv budući da je prof. Mesarić u razgovoru kao moguća rješenja različitog načina glumačkih realizacija ponavljao tvrdnju kako su vremena drugačija i kako je stil života, onda i sad, drugačiji te je to uvjetovalo odstupanja u glumačkim realizacijama polovicom 20. stoljeća i početkom 21. stoljeća.

Na moje pitanje „o odnosu glume u kazalištu i glume pred kamerom" Paro tvrdi kako je najčešća uputa koju su njegovi kolege filmski režiseri davali glumcima bila: „Nemoj glumiti!", a to po njegovom mišljenju znači da se od glumca „jedino"[1] traži da bude svoj, da bude prisutan i da prirodno reagira.

Razgovor zaključujemo slažući se u tvrdnji kako se razlika između glumačkih realizacija na filmu i u kazalištu smanjuje približavajući se onoj filmskoj.

---

[1] Moram napomenuti kako sam riječ *jedino* stavio u navodne znakove jer smatram, kao mladi glumac i budući profesionalac, da su baš te stavke koje je profesor naveo upravo fundamentalne za bilo koju glumačku kreaciju u bilo kojem svojstvu i bilo gdje. Može glumac poznavati sve moguće lage svoga glasa, može imati savršeno istrenirane pokrete i savršeno impostirani glas, ali ako nije prisutan u sceni sada i ovdje i ne reagira prirodno (u zadanim okolnostima) sve drugo mu ne vrijedi.

2.2.3. Pero Kvrgić

Pero Kvrgić rođen je u Moravicama 1927. Glumom se počeo baviti već sredinom četrdesetih godina prošlog stoljeća. Kao izuzetno mladi glumac sudjelovao je u radu brojnih kazališnih skupina. Nakon toga, početkom pedesetih godina, nakratko je bio član HNK u Zagrebu, a nakon samo par godina prelazi u ZDK, današnje Dramsko kazalište Gavella, gdje je ostavio najdublji trag.

Kvrgić kao osnovnu i polazišnu razliku teatra nekad i sad navodi pojam „režiserski teatar“. Po njegovom je mišljenju danas u predstavama prevelik utjecaj režiserskog koncepta i čini mu se kako glumac pod utjecajem snažnog koncepta, koji podrazumijeva glazbu, mikrofone, scenografiju, filmske projekcije - pada u drugi plan. Dalje primjećuje razliku u tretiranju govora prije i danas. Kvrgić napominje kako je Gavella posjedovao izvanrednu posvećenost i usmjerenost na glumčev glas i različite mogućnosti glasa, ali također ističe da Gavella u procesu rada s glumcima nije zanemarivao glumačko tijelo, te se itekako bavio organikom glumačkog izraza. Od svojih početaka rada Kvrgiću je Gavella, između ostalog, spominjao i bitnost daha, bitnost dijafragmatskog disanja kod glumca.

Dio razgovora koji slijedi ću citirati:

„Što Vi mislite, što je to što čini razliku, jer je sigurno da razlika u načinu glumačkih realizacija prije 40 godina i danas postoji? Što mislite, što je utjecalo na tu razliku?“

Kvrgić: “Ja ne znam. Ja ne znam u čemu je razlika, ali evidentno je da postoji razlika.“

U daljnjem razgovoru Kvrgić govori da je njegova generacija „mladih“ glumaca prilikom dolaska u kazalište radila drugačije od svojih starijih kolega. Mladi glumci su mijenjali stvari, te su se u odnosu na svoje tadašnje starije kolege izuzetno više bavili svojom nutrinom i svojim tijelom unutar kojeg su pokušavali pronaći ključ. Radili su, kako navodi, puno više organski za razliku od starijih glumaca koji su se bavili maskama i tražili rješenja izvana.

Na moje pitanje o odnosu zagrebačke Akademije i zagrebačkih glumaca naspram beogradskih kroz pedesete, šezdesete i sedamdesete godine prošlog stoljeća, Kvrgić odgovara da je razlika bila u tome što su beogradski glumci u tom periodu bili bolji. Na moje sljedeće pitanje, je li to uvjetovano radom na akademiji ili nečim trećim, Kvrgić govori kako ne može ponuditi jasan i siguran odgovor jer ne zna na koji način su oni radili i stvarali mlade glumce, ali je očito da su

u to bili vrijeme bolji od zagrebačkih dramskih umjetnika. Njihov govor bio je mnogo jednostavniji i običniji u odnosu na njegovane vrijednosti u hrvatskom glumištu. Uspoređuje njihov scenski govor s govorom ulice, kao da je bio životniji, ali s druge strane nije imao, kako ističe Kvrgić, tu razumljivost i čujnost kao govor zagrebačkih glumaca.
Zaključujem kako je upravo ta lakoća i jednostavnost u govoru beogradskih glumaca bila presudna da ih se percipira kao bolje ili možda čak naprednije u glumačkim realizacijama.

Gledajući snimke kazališnih predstava 50-ih, 60-ih, 70-ih i 80-ih godina dvadesetog stoljeća nisam se mogao oteti dojmu i ne reći sugovorniku kako mi se čini da su glumci i režiseri prilikom rada na nekom od tekstova Miroslava Krleže bili u strahu od Krleže koji se možda miješao u njihov posao i inzistirao kako određeni dijelovi moraju izgledati, odnosno zvučati. Moram istaktnuti kako Kvrgić u potpunosti negira moju tezu i ističe Krležu kao osobu koja se nimalo nije miješala u proces rada na predstavi, već je davao apsolutnu slobodu autorskom timu pri kreiranju predstave. Na pitanje o Krležinoj rečenici, Kvrgić misli kako je stvorena nepotrebna „fama“ jer se Krležina, kao i svaka druga rečenica, u glumačkom pogledu može realizirati na više različitih načina, ali je bitno istaknuti misao te mora biti jasno što glumac s tom rečenicom želi zapravo reći.
Razgovarajući s Perom Kvrgićem, postajem svjestan kako se na teorijskoj razini većinom slažem s njim, te mu postavljam isto pitanje koje sam postavio i Georgiju Paru i Želimiru Mesariću - Kako je moguće da se glumačke realizacije druge polovice 20. stoljeća toliko razlikuju uspoređujući ih s današnjim? Kvrgić kroz smijeh odgovara kako je nemoguće odgovoriti na to pitanje.
Za kraj razgovora ističe važnost davanja slobode mladom glumcu koji mora sam pronaći unutar sebe rješenja jer u protivnom slučaju, ako mu se daju gotova rješenja taj glumac postaje kao govorni automat koji ne vlada tekstom, već tekst vlada njime.

2.3. Analiza na temelju snimki kazališnih predstava druge polovice 20. stoljeća

Analizu i usporedbu kazališnih predstava 50-ih, 60-ih, 70-ih i 80-ih godina 20. stoljeća i suvremenih realizacija radim iz osobnog rakursa mladog glumca. Na temelju obavljenih intervjua i sekundarne literature pokušat ću shvatiti odakle proizlaze takve glumačke realizacije unutar pojedinih predstava.

Tri su snimke koje ću obraditi i proučiti. Prva od njih je predstava *U logoru*, Miroslava Krleže, a režirao ju je Branko Gavella 1954. godine prigodom otvorenja ZDK-a. Gledajući predstavu ne mogu ne primijetiti najočitiju stvar, a to je da glumci svoje emocije i svoja stanja podcrtavaju izvanjskim sredstvima. Korištenje gesti i govornih laga čisto s tehničke strane, bez dopuštanja samima sebi da osjete unutarnji impuls za određenu reakciju. Ponovno napominjem kako se radi o snimkama kazališnih predstava koje su promatrane iz današnje perspektive, sa današnjim senzibilitetom. Sami govor ili pokret trebao bi doći na temelju situacije u kojoj se nalaze, a ne zauzimati primat i biti sam sebi svrhom. *„Dandanas oni tek utjelovljuju i tumače, sutra će morati predstavljati i tumačiti, a prekosutra će morati stvarati. (...) Danas glumac utjelovljuje neko biće. Dovikuje publici: "Gledajte me, pretvaram se da sam taj i taj, a sada se pretvaram da radim to i to", a potom nastavlja što je moguće vjerodostojnije oponašati ono što je najavio da će prikazati. Primjerice, on je Romeo. Publici veli da je zaljubljen, i pokazuje to ljubeći Juliju. To se naziva umjetničkim djelom, i tvrdi se da je to razborit način iznošenja misli. Zašto - pa to je isto kao kad bi slikar na zidu narisao životinju s dugim ušima, a onda ispod nje napisao „To je magarac". Same duge uši su to dovoljno jasno pokazivale, reklo bi se, a svako desetogodišnje dijete može učiniti potpuno isto."* (Craig, 1980. :55). Citirano razmišljanje Edward Gordon Craig napisao je krajem 19. stoljeća, a potpuno je primjenjivo na snimku kazališne predstave *U logoru* 1954. te *Ledu* iz 1971. koju ću spomenuti u nastavku. Upravo je većina glumačkih realizacija u predstavi Branka Gavelle realizirana u oponašanju i pretvaranju da sam netko tko nisam. Isto tako većina ansambla predstave apsolutno poštuje postulate čujnosti i razumljivosti te govorne elegancije. Kao da je svaki od glumaca savršeno poznavao sve o Krležinoj rečenici, o govornoj eleganciji i govornom purizmu i svemu o čemu će tek nešto kasnije pisati Krunoslav Pranjić u svojoj knjizi „O Krležinu stilu & koje o čem još". Znaju glumci toga vremena i o bitnosti ritma, tempa, mijenjanju govornih laga, ali sve im to ne znači mnogo kad u većini predstave tekst i rečenica ide mimo njih, a njihovo tijelo nije prisutno u trenutku. O spomenutom govori i Craig u svojoj knjizi „O umjetnosti kazališta" u dijelu „O glumcu" u kojem navodi: *"Instinkt i iskustvo su ga naučili nekoliko stvari (neću ih nazvati trikovima),*

koje stalno ponavlja. Na primjer, naučio je da iznenadan pad inteziteta glasa od fortea u piano ima istu moć naglašavanja i uzbuđivanja gledateljstva kao i crescendo iz piana u forte. Također zna da smijeh može imati vrlo mnogo zvukova, a ne tek „ha, ha, ha". Poznato mu je da je na sceni genijalnost rijetka i da je svaka uzavrela osobnost uvijek dobrodošla. Ali on ne zna da ta uzavrela osobnost i to instiktivno znanje udvostručuje pa čak i utrostručuje snagu kad ih vodi stvarno znanje, to jest umjetnost." (Craig, 1980. :25/26). Tijekom svog školovanja intezivno sam slušao, a mogao sam se i sam uvjeriti u bitnost disanja kod glumca. Duboki udah jest gorivo koje glumcu daje predispozicije za sav daljnji razvoj. Bez spoznaje o bitnosti disanja i načina na koji dijafragmatsko disanje utječe na povezivanje glumačke osobe na sceni nemoguće je ići dalje, a velik je broj glumaca, u sve tri predstave, čiji udah ne ide dalje od sredine prsnog koša.[2]

Predstava „Leda" u režiji Petra Šarčevića iz 1971. odigrana u HNK u Zagrebu također me fascinira i ostavlja mi otvorenim pitanje, na koje mi nitko od sugovornika u potpunosti nije odgovorio, a to je: „Kako je moguće da se gluma 50-ih, 60-ih, 70-ih toliko razlikuje od današnje, a svi kazališni teoretičari, na koje se i mi danas pozivamo, su bili dostupni i njima?" Pretjerana hiperkorektnost govora, uzlazna intonacija pitanja i zapjevavanje pojedinih replika prisutne su od početka do kraja predstave kod gotovo svih glumaca. Pojedine glumačke realizacije, toliko su pretjerane i nije mi jasno persiflira li to glumac u sceni ili on uistinu misli da se to baš tako treba odigrati; da je to životno i istinito? Još je jedna činjenica proizašla iz gledanja snimke, a to je kako rečenica gospodari glumcima, a ne oni njom. Glumci djeluju kao robovi teksta koji ispunjavaju zadatke koje je pred njih stavio autor. Nisam stekao dojam kako su glumci uzeli onu nužnu slobodu i posvojivši tekst u sebe, postali ravnopravni autori kazališne predstave, već se dade zaključiti kako su na sceni u funkciji neke treće osobe čije ideje i upute nastoje ispuniti. *Kraljevo* Miroslava Krleže u režiji Dina Radojevića iz 1982. godine odigrana u Dramskom kazalištu Gavella treća je, i najnovija predstava od spomenutih. Očito je da je u načinu glumačkih realizacija *Kraljevo* najbliže suvremenim predstavama. Navedena predstava prepuna je masovnih scena i zapravo nepogodna za ovaj vid analize, ali je ipak uočljivo da glumci rade pomak u odnosu na pedesete, šezdesete i sedamdesete godine 20. og stoljeća. Potrebno je napomenuti kako je *Kraljevo* premijerno izvedeno 1970. , ali je snimka nastala 1982. i vjerojatno je kako je sama

[2] Za vrijeme usmenog izlaganja ovoga rada koriste se video snimke kazališnih predstava *U logoru* (1954., Zagrebačko dramsko kazalište), *Leda* (1971., Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu) te *Kraljevo* (1982., Dramsko kazalište Gavella).

predstava živjela kao živi organizam u dvanaest godina i 173 izvedbe svoga postojanja te se polagano mijenjala i prilagođavala vremenu u kojem igra.[3]

[3] Dramsko kazalište Gavella. URL: http://www.gavella.hr/o_kazalistu/povijest_teatra_u_frankopanskoj (2017-01-19)

3. ZAKLJUČAK

Na temelju konzultirane literature, korištenih snimki i intervjuiranih osoba razvidno je zaključiti kako se glumačke realizacije 50-ih, 60-ih i 70-ih godina sa suvremenim itekako razlikuju. Do jasnog odgovora zašto je to tako nisam došao, ali se kao potencijalna rješenja nameću: promjena društvenih okolnosti u kojima se kazališna umjetnost stvara i o kojima ovisi, utjecaj *Burgtheatera* na hrvatsko kazalište i hrvatske dramske pedagoge od početka 20. stoljeća naovamo i utjecaj novih tehnologija (mikrofoni, kamere, gadgeti...). „*Znao je i upozoravao da gledati se – ne znači i vidjeti se, slušati – ne obavezno i čuti...*“ (Stanislavski, 1991. :8). Glumci toga vremena na teorijskoj razini razumjeli su i Stanislavskog i Branka Gavellu, ali nisu praktično propitivali što za njih osobno to znači, koja je razlika slušati nekoga ili ga čuti, što znači govoriti tekst, a što obavljati s njim govornu akciju. Bez obzira donio ovaj rad konkretne odgovore ili ne, apsolutno može služiti u boljem shvaćanju sadašnjosti, približivši se preko samog rada povijesti. Koliko god kazalište nastajalo i mijenjalo se pod utjecajem društva, sigurno je da kazalište, ali i umjetnost kao takva, ima enormnu moć i odgovornost mijenjati društvo. Što je to što utječe na promjene društvenih mnijenja, socijalne svijesti i općeg stanja duha određene zajednice ako ne umjetnost i baš zbog tog razloga bi svi dramski umjetnici morali biti svjesni svog položaja, utjecaja i odgovornosti koju nose. Nedostaje nam doza sustavnosti i planiranja u pogledu kulture na nacionalnoj razini. Snaga kritičkog promišljanja, neprestanog glumačkog rada na sebi samom, boljeg poznavanja kazališne povijesti s idejom jasnijeg djelovanja u sadašnjosti trebali bi biti ciljevi glumaca koji će im garantirati opstojnost dramske umjetnosti, pa i njih samih kao ljudi.

4. LITERATURA

- Antonin Artaud: *Kazalište i njegov dvojnik,* Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2000.
- Edward Gordon Craig: *O umjetnosti kazališta,* Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1980.
- Branko Gavella: *Teorija glume*, Centar za dramsku umjetnost, Zagreb, 2005.
- Krunoslav Pranjić, *O krležinu stilu & koje o čem još,* ArTresor naklada, Zagreb, 2002.
- Konstantin Sergejevič Stanislavski, *Rad glumca na sebi II*, CEKADE, Zagreb, 1991.
- Dramsko kazalište Gavella, www.gavella.hr , pristupljeno 19. siječnja 2017.